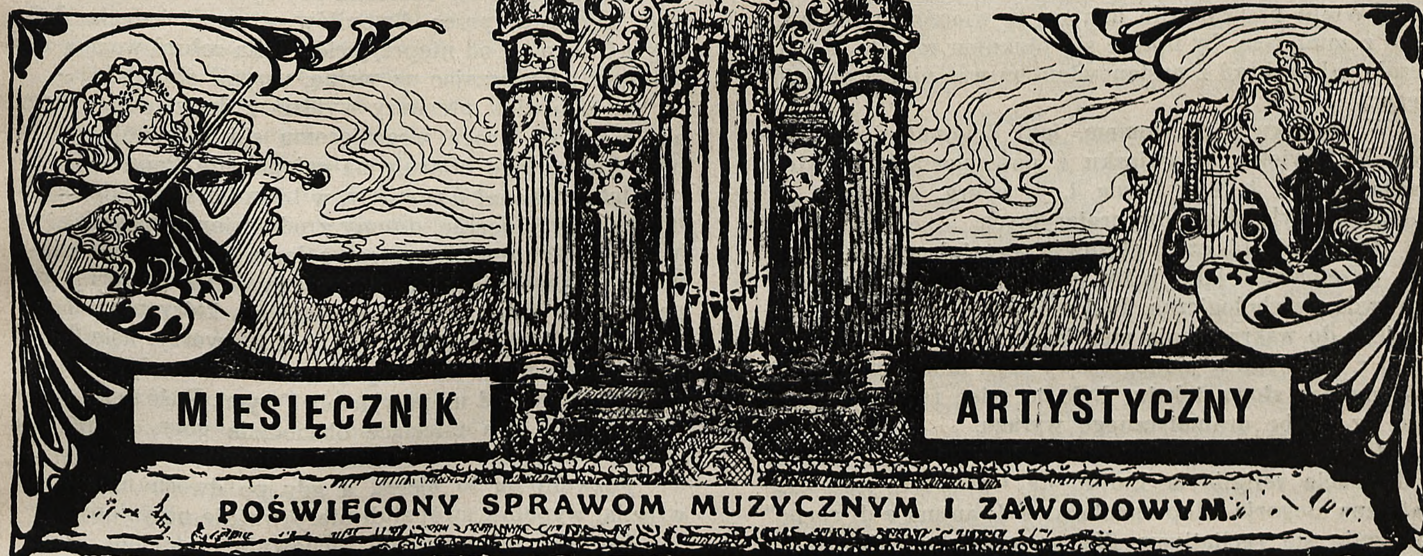


Nr. 101. Kraków, Sierpień 1931. Rok XI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA ZŁ. 8, PÓŁROCZNA ZŁ. 4.

Konto P. K. O. 400.883 | Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: WYDAWNICTWO „MUZYKA i ŚPIEW" KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11. | Konto P. K. O. 400.883

Prof. Dr. JÓZEF REISS.

Oratorjum.

Każda epoka w historji stwarza właściwy sobie styl i właściwą sobie formę, w której wypowiada się czy też streszcza jej „duch".

Rozmodlone średniowiecze stworzyło charakterystyczną formę wielogłosowej mszy i wielogłosowej pieśni religijnej czyli t. zw. motetu. W formach tych odzwierciedla się istotnie duch epoki: Podobnie bowiem jak w społeczeństwie średniowiecznem jednostka nic nie znaczyła, poddana uświęconym normom swego stanu, korporacji lub cechu, tak i w muzyce ówczesnej niema pierwiastka subjektywizmu, niema jednej prowadzącej melodji, kantyleny, którejby akompanjowały inne głosy, lecz istnieje wielogłosowość czyli polifonja, złożona z równorzędnych głosów. Żaden głos nie góruje nad innym, lecz każdy spełnia swoje zadanie jako część organizmu zbiorowego, jeden łączy się z drugim w służbie dla całości.

Taką technikę posiadają kompozycje mistrzów polifonji aż do wieku XVI włącznie. Są to kompozycje wokalne, przeznaczone na czterogłosowy chór mieszany. Josquin de Près, Orlando di Lasso, Giov. Palestrina, Wacław Szamotulski, Mik. Gomółka — oto najznakomitsi przedstawiciele ówczesnej muzyki wielogłosowej.

Z ducha średniowiecza wyrosła również forma, stojąca na pograniczu muzyki dramatycznej i muzyki kościelnej t. j. oratorjum. Zawiązki tej formy tkwią w przedstawieniach, które urządzał Kościół w okresie Bożego Narodzenia, Wielkiego Postu i Wielkiej Nocy czyli t. zw. misterjach, zbliżonych do naszych Jasełek. Były to dramatyczne djalogi, przedstawiane na scenie; muzyka łączyła się z akcją dramatyczną jako czynnik liryczny.

Również i w czasie nabożeństwa urządzał Kościół takie djalogi wzięte z Pisma św., lecz z tą różnicą, że wykonywano je nie na scenie z toczącą się akcją. Jeden z śpiewaków recytował odpowiedni tekst ewangelji; był to t. zw. testo czyli historicus, gmina zaś śpiewała właściwy djalog, toczący się między osobami akcji. W ten sposób gmina, która w samem nabożeństwie nie mogła brać ze względu na język czynnego udziału, tutaj uczestniczyła bezpośrednio w nabożeństwie.

Prócz djalogu z Pisma św. (vulgaty) śpiewano unisonowe pieśni religijne w formie djalogu czyli t. zw. laudy; były to alegorje, przybrane w formę dramatyczną z tekstem niełacińskim, jak np. „Grześnik a śmierć"; „Lauda" rozwinęła się głównie w okresie wzmożonej żarliwości religijnej po wystąpieniu św. Franciszka z Assyżu. Tworzono osobne bractwa, kongregacje czyli konfraternie dla jej pielęgnowania; wykonywano ją niescenicznie czyli jako utwór kontemplacyjny. W tych pieśniach djalogowanych, śpiewanych chórem, tkwi bezpośredni wzór oratorjów.

W okresie humanizmu lauda poszła w zapomnienie. Dopiero gdy w połowie wieku XVI Kościół wystąpił do walki z reformacją, gdy żywszem tętnem zadrgało życie religijne w katolicyźmie, wówczas wskrzeszono „Laudę". Z tem samem hasłem, jak św. Franciszek z Assyżu, wystąpił św. Filip Neri w Rzymie: poświęcenie, ubóstwo, dobroć serca — oto podwalina religijności. Pogłębić tę religijność miały zebrania kontemplacyjne, które urządzał Filip Neri w „Kongregacji domu modlitwy" Congregazione dell' Oratorio w r. 1551; składały się one z kazania, z czytania Pisma św. i wspólnych modlitw i śpiewów, które od miejsca zebrania otrzymały nazwę oratorjów; w rzeczywistości były to dawne laudy djalogowane.

Komponował je do słów Filipa Neri sławny kompozytor szkoły rzymskiej Giov. Animuccia na chór 4-ro głosowy; również i Giov. Palestrina pisał dla zebrań w oratorio 5-głosowe „Madrigali spirituali“. Muzyka pełna prostoty i wzniosłości wzruszała głęboko słuchaczów. Wielu przychodziło tam na te wieczorne zebrania tylko z zamiarem, by upajać się pięknem muzyki, a opuszczało salę zebrań z postanowieniem wstąpienia do kongregacji.

W związku z przełomem, jaki dokonał się w muzyce XVI wieku, w związku z nowopowstałym stylem dramatycznym i jego formą t. j. operą, dokonała się zmiana w stylu djalogów oratoryjnych.

Dotąd chór (4- czy 5-głosowy) wyrażał uczucia jednostki, przemawiał jako jedna osoba, co było niezgodne z prawdą psychologiczną. Pod wpływem renesansu i dążeń jego do wskrzeszenia muzyki starogreckiej stworzono około r. 1600 śpiew jednogłosowy czyli monodję, wiernie deklamującą słowa tekstu; było to więc recitativo, poddane w służbę dramatycznego wyrazu.

Nowy styl recytacyjny zastosował po raz pierwszy w dramacie religijnym Emilio de Cavalieri; jego dramatyczna alegorja „Representazione di anima e di corpo“ posługuje się recitativem dla wyrażenia afektów działających osób; tu wypowiada się już jednostka bezpośrednio, a nie jak dawniej w formie skomplikowanej polifonji. Odtąd więc nietylko dramat, ale i djalogowane oratorjum opiera się na technice dramatycznej monodji.

Oratorjum staje się dramatem ale bez akcji scenicznej: „historicus“ czyli „testo“ przedstawia zapomocą recitativa tło akcji, maluje sytuację dramatyczną; w tej partji spoczywa opisowa strona dramatu. Akcja sama toczy się nie w oczach widzów, lecz w ich wyobraźni; sfera dźwięku stwarza odpowiednie obrazy i nastroje. Soliści reprezentują osoby dramatu, a chór jest głosem gminy i jej uczuć. Całości towarzyszy orkiestra.

Oto schemat formalny oratorjów, które z początkiem XVII wieku stały się jedną z głównych form muzyki religijnej we Włoszech. Oratorjum występuje wówczas w dwojakiej postaci: albo jako oratorio latino, oparte na łacińskim tekście liturgicznym „vulgaty“, albo jako oratorio volgare na wierszowanym tekście włoskim, który był swobodną parafrazą Pisma św., wprowadzał nowe osoby, słowem czerpał tylko zasadniczy motyw z wulgaty, a nadawał mu formę dowolną.

Ogniskiem dramatycznego oratorjum był przedewszystkiem Rzym, gdzie były świetne tradycje śpiewu chóralnego. Dzięki hojności arystokracji wykonanie oratorjów przybierało imponujące rozmiary wspaniałej uroczystości. Dbano głównie o silną obsadę chórów i orkiestry i dzielono wykonawców na kilka części i ustawiano ich na osobnych trybunach dla uzyskania niezwykłych efektów.

Zwłaszcza w poście wykonywano zwykle pięć oratorjów przy udziale najznakomitszych sił. Według umowy, pięciu patrycjuszów rzymskich miało pokryć koszta wykonania i opłaty dla kompozytorów. Tak samo jak swego czasu w Atenach na święta Panatenejskie łożyło obywatelstwo największe sumy, aby tylko te uroczystości należycie uświetnić, tak i teraz patrycjat rzymski rywalizował z sobą, by wystawić jak największy chór i pozyskać najlepszych śpiewaków.

Na połowę XVII wieku przypada świetny rozkwit oratorjów. Mistrzem tej formy jest Giacom Carissimi (zm. w r. 1674) kapelmistrz kościoła Jezuitów w Rzymie. Arcydziełem jego jest oratorjum Jefta; stworzone blisko przed 300 laty do dnia dzisiejszego zachowało żywotność. Treścią tego oratorjum jest historja o bohaterze Starego Testamentu, Jefcie, wodzu Izraelskim.

Księga Sędziów (rozdział 11) opowiada o nim: Izraelici zagrożeni przez Amonitów wezwali księcia Jeftę, aby ich uwolnił od nieprzyjaciół. Jefta zebrał wojska z za Jordanu i wyruszając na wojnę, uczynił ślub taki:

„Ktokolwiek pierwszy wyjdzie z drzwi domu mego, a zabieży mi drogę wracającemu się w pokoju od synów Amon, tego ofiaruję na całopalenie Panu“.

Jefta pokonał Amonitów, w triumfie wraca do kraju; lud wita go radośnie, dumny z odniesionego zwycięstwa, a na spotkanie ojca wybiega z domu jego, tańcząc i śpiewając — jego córka! Ujrzawszy ją, Jefta rozdarł z rozpaczy szaty swoje i oznajmił jej ślub, który uczynił.

A ona rzekła: „Ojcze mój, jeśliś otworzył usta Twoje do Pana, to uczyń ze mną to, coś obiecał, gdyż Pan dal ci zwycięstwo nad nieprzyjacioły Twymi. Puść mnie tylko, abym przez dwa miesiące obchodziła góry, a opłakała młodość moją z towarzyszkami mojemi“.

Pozwolił na to ojciec, a gdy po dwóch miesiącach wróciła, wypełnił swój ślub nierozważnie uczyniony.

Łaciński tekst vulgaty zachowuje oratorjum „Jefta“ niemal bez zmiany. Sytuację objaśnia Historicus i zaczyna opowiadanie odrazu recitativem bez wstępu orkiestry, czyli bez uwertury. Wogóle rola orkiestry w „Jefcie“ jest dość skromna; obsada mała (cembalo, organy, dwie harfy, kwintet smyczkowy); instrumentalne epizody czyli samodzielne ritornella bardzo krótkie.

Obydwie partje solowe, Jefty i jego córki, wyposażone są w śpiewne zwroty i zbliżają się charakterem swoim do melodyjnej arji operowej; lecz jako wyraz liryzmu zajmują one stosunkowo niewiele miejsca; przebija się w tem dramatyczny zmysł Carissimiego, który nie chce tym wylewem uczuć tamować akcji dramatycznej. To też w partjach solowych przeważa recitativo. I ono właśnie stanowi siłę i piękno muzyki Carissimiego. Nie jest to bowiem sucha deklamacja tekstu, czyli t. zw. parlando, lecz śpiewne arioso, melodyjna kantylena, pełna ekspresji i retoryki wyrazu; oddaje ona każdy afekt w sposób bezpośredni i porywający.

Punkt ciężkości dzieła spoczywa jednak nie w arjach solowych, nie w recitatiwach, lecz w chórach: one to są duszą całego oratorjum; wszystkie odcienia uczuć, radość, ból, przerażenie, groza znajduje tu odpowiedni wyraz. Chór idzie krok w krok za akcją i staje się jakby sceną dramatu. Ile życia i siły, ile nerwu rytmicznego posiadają pieśni chóru, opiewające zwycięstwo Jefty, ile bólu i łez ma chór, opłakujący nieszczęśliwą córkę Jefty, gdy odchodzi w góry. A we wszystkiem jaka prostota wyrazu i budowy. Carissimi unika zawiłej polifonji, lecz łączy głosy w kolumny akordów na najprostszej podstawie harmonicznej. Stąd ten wzniosły nastrój, który rozsiewa jego dzieło, odznaczające się niezwykłą zwięzłością.

Carissimi nadał formie oratorjum owe typowe cechy, które ostatecznie w sto lat później w twórczości Fr. Händla otrzymały najwyższe wydoskonalenie.

W blasku genjalnej sztuki Händla zbladła nieco twórczość Carissimiego; mimo to jednak jego rola historyczna pozostała niezmienna. We Włoszech utrzymuje się dotąd kult Carissimiego, gdy natomiast Händel otoczony jest niemal bałwochwalczą czcią w Anglji. Tam też do dnia dzisiejszego pielęgnuje się oratorjum z szczególna pieczołowitością. Nad wzorowem wykonaniem oratorjów

czuwa kilkanaście towarzystw; bo też oratorjum ma dla Anglików znaczenie żywotne: ono jest jakby nabożeństwem, częścią życia religijnego.

Tematy oratorjów Händla osnute są na Starym Testamencie; a Anglicy — to naród Biblji! Nie dziw więc, że słuchając oratorjów, przeżywają jego nastrój, jakby uczestniczyli w życiu religijnem, kościelnem misterjum.

Również i w Niemczech stanęło oratorjum bardzo wysoko. Przecież Händel, zaanektowany przez Anglików, był Niemcem; to też Niemcy chlubią się nim jako swym największym mistrzem obok J. S. Bacha.

Wpływowi Händla ulegli wszyscy późniejsi kompozytorzy oratorjów, lecz wielkości jego nie osięgli; zbliżył się do niego J. Haydn w oratorjum „Stworzenie" i F. Mendelssohn w oratorjach „Paulus" i „Eliasz".

U nas poza Józefem Elsnerem, nauczycielem Fr. Chopina i Mieczysławem Sołtysem, nie było niemal prób do stworzenia oratorjum. I nie dziw! By oratorjum mogło się rozwinąć, trzeba na to środków technicznych, a więc wyćwiczonego chóru, solistów obznajmionych z stylem oratoryjnym, a w końcu orkiestry — a tego nam dotąd brakło.

„Il Santo" — (Święty).

Oratorjum O. Dra Bernardino Rizzi, franciszkanina, na uroczystości św. Antoniego Padewskiego.

Z okazji uroczystości Antoniańskich, obchodzonych z całą okazałością w Padwie, wykonane zostało po raz pierwszy Oratorjum O. Bernardino Rizzi, naszego współpracownika, znanego kompozytora religijnego i profesora wyższych uczelni muzycznych w Krakowie. Jakkolwiek posiadamy krótkie sprawozdania z uroczystości czerwcowych w Padwie, ogólnie podanych w prasie codziennej, podajemy niniejsze sprawozdanie o wykonaniu oratorjum z prasy włoskiej, z dziennika „La Provincia di Padova", z dnia 15 czerwca b. r.

Przy udziale najwybitniejszych osobistości miasta Padwy i przedstawicieli wszystkich stanów duchownych, w słynnej olbrzymiej sali „della Ragione" w Padwie, wykonane zostało oratorjum O. Bernardino Rizzi „Il Santo". W sali mieszczącej około 4.000 osób, pomiędzy dostojnikami Kościoła katolickiego, obecni są na sali: Mons. Navarra, biskup z Gubbio, prefekt poseł Pighetti, O. Tadani, Generał Braci Mniejszych, książę Giusti, generał Porta, oraz wielu innych dygnitarzy świeckich i wojskowych.

Oratorjum O. Rizziego składa się z prologu i trzech części. Nie jest to oratorjum w całem tego słowa znaczeniu, ale raczej kompozycja dramatyczna, w której nie brak jednak gorącego i natchnionego religijnego patosu w momentach czysto gregorjańskiego śpiewu i mistycznych głosów najczystszego liryzmu.

Prasa włoska omawiając szczegóły uroczystości w Padwie, podnosi z uznaniem bogatą paletę orkiestralną kompozytora, który umiejętnie używając barw i efektów instrumentalnych, potrafił stworzyć słuchowisko tak malownicze i melodyjne. Libretto w języku włoskim napisał O. C. Cosini.

Prolog rozpoczyna się śpiewem chóralnym gregorjańskim „Salvete flores martyrum". Jest to wspaniały wstęp do oratorjum, w którym lekki dźwięk harfy towarzyszy śpiewowi przy transporcie ciał pierwszych męczenników franciszkańskich z odległego Marocco w Afryce, do kościoła św. Trójcy w Coimbra, w starożytnem mieście w Portugalji. W czasie śpiewu poczynają bić wszystkie dzwony, a do dźwięku tych dzwonów przyłączają się śpiewy duchowieństwa i ludu, wprowadzających tryumfalnie poległych za wiarę zakonników św. Franciszka. Ta scena, której przed wiekami przypatrywał się naocznie młody Antoni, miała go zapalić pragnieniem poniesienia śmierci męczeńskiej za wiarę.

Część pierwszą oratorjum rozpoczyna ukazanie się św. Franciszka z Assyżu młodziutkiemu Antoniemu z Padwy. Posłuszny rozkazowi sumienia przygotowuje się przyszły Święty do pracy misjonarskiej. Słyszymy w oratorjum, jak jedzie do wytęsknionej ziemi afrykańskiej, słyszymy gwałtowną i groźną burzę morską w czasie podróży do Afryki, ponad krzykami ludzi, ponad głosem komendy okrętu i ponad wyciem wichru i biciem piorunów słyszeć się daje łagodny, a wybitnie występujący głos Świętego, ujęty w tenorowe solo śpiewaka. Cichnie wreszcie burza; okręt przybija do brzegów kwiecistej Sycylji. Słychać chór pieni aniołów przy słodkich dźwiękach harfy.

W części drugiej przedstawia oratorjum życie i cuda św. Antoniego na ziemi włoskiej, na której danem mu było umrzeć. Wielce dramatyczna scena upokorzenia się okrutnego tyrana, za czasów św. Antoniego, Ezzelinoda Romano, podnosi nastrój całej kompozycji. Do pięknych scen zaliczyć należy i scenę śmierci świętego Cudotwórcy. Kilka akordów basowych powiązanych harmonijnie w pewną całość melodyjną tworzą tło. — Święty leży w agonji. Na jego życzenie przenoszą Go z Camposampiero do Padwy. Ta tragiczna wędrówka wśród płaczu ludu, kobiet i dzieci, kończy się w Arcella. — Ilustracja muzyczna odtwarza odgłos dzwonów z klasztoru w Arcelli, równocześnie ze śpiewem braci franciszkańskich „O gloriosa Domina", dalej ostatnie słowa umierającego Cudotwórcy „Widzę Pana mego", kończą część drugą oratorjum.

Część trzecia opiewa sytuację po śmierci św. Antoniego. Chór Aniołów odśpiewuje tryumfalne Alleluja, ściszające się aż do mormorando, jakby unosząc się w niezmierzone przestworza niebieskie, niknie w oddali. Jeszcze słyszeć się dają dźwięki słodkiej melodji harfy i skrzypiec, jeszcze od czasu do czasu zabrzmią pełne akordy harmonji, aż wreszcie chór i orkiestra wykonują pozdrowienie ku czci świętego Cudotwórcy.

Sukces niebywały zdobyło oratorjum pod każdym względem; powtarzano nawet na ogólne życzenie poszczególne części oratorjum.

Całą imprezą kierował osobiście kompozytor O. Bernardino Rizzi. Korepetycję chórów i solistów przeprowadził pomocnik O. Rizziego, dyrygent Palumbo, który materjał głosowy przygotował należycie i z grubsza wyćwiczył poszczególne partje. Wykończenie dzieła pozostało w ręku O. Rizziego, i wyszło z pod jego batuty z całą okazałością.

* * *

Sukces artystyczny O. Bernardino Rizzi, napełnia nas i wszystkich zwolenników jego dumą i radością. Skromny ten zakonnik i artysta, nie pyszny ze swej wiedzy i artyzmu, mimo wielkiej odległości od naszej ziemi, nie zapomniał o ukochanym Krakowie i o tych, z którymi łączyły go stosunki muzyczne. Pismo nasze otrzymywało stale korespondencje z Padwy, dzienniki i literaturę

Psalmy Mikołaja Gomółki w opracowaniu Dra J. Reissa.

(Ciąg dalszy).

PSALM CXXVII.

Nisi Dominus aedificaverit.

Je - śli do - - - mu sam Pan nie
Pró - żno czło - - wiek o nim się

zbu - - du - je.
fra - - su - je. Je - śli mia - - sta sam

Pan strzedz nie bę - - - - dzie, Pró - - żno czu - je

straż po blan - kach wszę - - - - dzie.

PSALM CXXVIII.

Beati omnes.

Szczę - śli - wy czło - wiek pra - wdzi - - wie, kto

w bo - - ja - - - - źni Pań - skiej ży - - - wie. Go -

tów peł - nić co on swe - - - mi Wy - rzekł u -

„Wieniec Pieśni i Piosenek dla Młodzieży“.

Układ harmoniczny na 3 równe głosy Tomasza Flaszy (ciąg dalszy).

I. II.

1. prze - cież bie - gnę za to - - bą. to - - bą.
2. dzie - ja szep - ce do u - - cha. u - - cha.

16. Tędy leciał ptaszek.

Allegretto. *Mel. André'go.*

1. Tę - dy, tę - dy le - ciał pta - szek, Och świe - cą cy kra sno pió - ry
2. By - ło wte - dy ja - sne ra no Gaj przebrzmiewał nam w rozgło - sie,
3. Tę dy, tę - dy le - ciał pta szek, Na - po - wie trzny kra sny nu - rek,
4. Krót - ko śpie - wał w swo - jej wio - śnie Na mo - gi - łach po ci - chut - ku,

1. Tę - dy le - ciał pta - szek, Och świe - cą - cy kra - sno - pió - ry
2. By - ło wte - dy ra - - no. Gaj przebrzmiewał nam w roz - gło - sie,
3. Tę - dy le - ciał pta - szek. Na - powietrz - ny kra - sny nu - rek,
4. Świe wał po - ci - - chut - ku. Na mo - gi - łach po - ci - chut - ku

1. Och świe - cą - cy kra - sno - pió - ry, Stąd od gniazd ka stąd od gniazdka
2. Gaj przebrzmiewał nam w roz gło - sie Pta szek slod ko, pta - szek słod ko
3. Na - po - wietrzny kra - sny nu rek Chy - żo bu - jał, chy - żo bu - jał
4. Na mo - gi - łach po - ci - chut - ku W tęskną nu - tę coś ża - ło - śnie

1. wśród i - gra - - - - szek Stąd od gniazd - ka, stąd od gniazd - ka
2. tak wio śnia - - - - no. Pta - szek słod - ko pta - szek słod - ko
3. wśród i - gra - - - - szek Chy - żo bu - jał, chy - żo bu - jał
4. coś ża - ło - - - - śnie, W tęskną nu - tę coś ża - ło - śnie

rit. *pp*

1. wśród i - gra - - - szek Wzbił się, wzbił się aż pod chmu - - - - ry.
2. tak wio śnia - - - no Nu - cił pierwszą pieśń po ro - - - - sie.
3. wśród i - gra - - - szek Zgu - bił zgu - bił kil - ka pió - - - - rek.
4. coś ża - ło - - - śnie Po - śpie - wy wał w niemym smu - - - - tku.

17. Hej ty Wisło.

Wolno. *Mel. ludowa.*

Chór.

1. Hej ty Wi - sło mo dra rze - ko pod la - sem pod la - sem,
2. A jak ci ja na fu - jar - ce za - gra - je za - - gra - je,
3. Hej ty Wi - sło płyń da - le - ko aż w morze aż w mo - rze,

Echo. *p* *Chór.* *f*

1. Pod la - sem pod la - sem, A mam ci ja pęk fu - ja - rek
2. Za - gra - je za - - gra - je, U - sły - szy mnie mo - je dziew - czę
3. Aż w morze aż w mo - rze, Co tak czar - ne ni - by ro - la

Echo. *p* *rit.*

1. za pa sem za pa - sem, za pa - sem za pa - sem.
2. o sta - je o sta je. o sta - je o sta - je.
3. mój Bo - że mój Bo - że, mój Bo - że mój Bo - że.

18. Hej ty Wisło.

(II ga melodja).

Umiarkowanie. *Echo.* *p*

1. Hej ty Wi sło mo - dra rze - ko pod la - sem, pod la - sem,
2. Hej ty Wi - sło płyń da - le ko aż w mo rze, aż w mo - rze.

pp

1. A mam ci ja pęk fu - ja - rek za pa sem, za pa - sem.
2. Co tak czar - ne ni - by ro - la mój Bo - że, mój Bo - że.

f *p*

1. A jak ci ja na fu - jar - ce za - gra - je, za - gra je,
2. Na - sza Wi - sła mo - dra rze - ka ni - by kwiat, ni - by kwiat,

f

1. U - sły - szy mnie mo - je dzie - wczę o sta - je, o sta - je.
2. Pły - nie so - bie hen da - le - ko w ob - cy świat, w ob cy świat.

19. Hej, w górę serca!

Tempo marsza.

1. Hej, w gó rę ser ca i w nie - bo wzrok, Ty Bo - że szczę ścia
2. Kto ku Oj czy źnie mi - ło - ścią tchnie Chce jej zgo to - wać

1. dro gę nam ściel, Na - przód i na przód wstecz a - ni krok, To ha - sło na - sze,
2. szczę śli wy los, Kto tej Oj czy zny sy - nem się zwie, Chce pieśń wol - no - ści

1. to jest nasz cel. Pra - cą je - dno - - ścią, bra - tnią mi - ło - - ścią
2. za - mie - nić w głos, Niech przed So ko - - łem u - de - rzy czo - - łem

1. za - dzi - wim kie - - dyś hen ca - ły świat, Si - łą po - tę - - - żni
2. w zwartym sze - re - - gu sta - nie wśród nas, my peł - ni mę - - stwa,

1. dźwigniem się mę - żni i wró cim Oj czy - źnie blask da wnych lat.
2. pe - wni zwy - cię - stwa, do pra - cy, do pra - cy łącz - my się wraz.

Ecce sacerdos magnus.

Responsorium przy wprowadzeniu biskupa.

(Na 3 głosy mieszane).

Ks. A. Nodzyński.

Moderato.

Sopran. Alt.

Baryton.

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui in di -

pla - cu - it De - - - - o.

e - bus su - is pia - - - - cu - it De - - - - o.

Piu vivo.

I - de - o ju - re - ju - - ran - do, i - de o

ju - re - ju - - ran - do fe - cit il - lum Do - mi nus

ri - tu - i San - - - - - - cto.

Powtarza się:

Ideo...

Po wprowadzeniu Biskupa do kościoła intonuje kapłan:

V. Protector noster aspice Deus.
R. Et respice in faciem Christi tui.

V. Salvum fac servum tuum.
R. Deus meus sperantem in te.

V. Mitte ei Domine auxilium de sancto.
R. Et de Sion tuere eum.

V. Nihil proficiat inimicus in eo.
R. Et filius iniquitatis non apponat nocere ei.

V. Domine exaudi orationem meam.
R. Et clamor meus ad te veniat.

V. Dominus vobiscum.
R. Et cum spiritu tuo.

Po oracji: V. Per Christum Dominum nostrum.
R. Amen.

ple - bem su - - - - - - - - - - am.
cre - sce - re in ple - - - - bem su - - - - - - - am.
ple - bem su - - - - - - - - - - am.

Temp. Pasch.

Al - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Benedictionem omnium gentium | de - dit il - - - - li,

et testamentum suum confirmavit | su - per ca put e - - - - - - jus.

Piu vivo.

I - de - o Ju - re ju - - ran - do, i - de - o

ju - re - ju - - ran - do fe - cit il - lum Do mi nus

ple - bem su - - - - - - - - - - am.
cre - sce - re in ple - - - - bem su - - - - - - - am.
ple - bem su - - - - - - - - - - am.

Glo ri - a Pa - tri et Fi - li - - - o, et Spi

Sopran - Alt.

Ecce sacerdos magnus.

Responsorium przy wprowadzeniu biskupa.

(Na 3 głosy mieszane).

Ks. A. Nodzyński.

Moderato. f

Sopran. Alt.

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui in di -

pla - cu - it De - - - - - o.

e - bus su - is pla - - - - cu - it De - - - - - o.

Piu vivo. mf f

I - de - o ju - re - ju - - ran - do, i - de - o

ju - re - ju - - ran - do fe - cit il - lum Do - mi - nus

ple - bem su - - - - - - - - - am.

cre - sce - re in ple - - - - bem su - - - - - - - - am.

Temp. Pasch. mf

Al - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - le lu - ja.

Benedictionem omnium gentium | de - dit il - - - - li,

et testamentum suum confirmavit | su - per ca - put e - - - - - - jus.

Powtarza się Ideo jurejurando... *poczem:*

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - - - o, et Spi

ri - tu - i San - - - - - - - cto. *Powtarza się:* Ideo...

Po wprowadzeniu Biskupa do kościoła intonuje kapłan:

V. Protector noster aspice Deus.
R. Et respice in faciem Christi tui.

V. Salvum fac servum tuum.
R. Deus meus sperantem in te.

V. Mitte ei Domine auxilium de sancto.
R. Et de Sion tuere eum.

V. Nihil proficiat inimicus in eo.
R. Et filius iniquitatis non apponat nocere ei

V. Domine exaudi orationem meam.
R. Et clamor meus ad te veniat.

V. Dominus vobiscum.
R. Et cum spiritu tuo.

Po oracji: V. Per Christum Dominum nostrum.
R. Amen.

Benedictionem omnium gentium | de - dit il - - - - li,

et testamentum suum confirmavit | su - per ca - put e - - - - - jus.

Powtarza się Ideo jurejurando... *poczem:*

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - - - o, et Spi -

ri - tu - i San - - - - - - - cto. *Powtarza się:* Ideo...

Po wprowadzeniu Biskupa do kościoła intonuje kapłan:

V. Protector noster aspice Deus.
R. Et respice in faciem Christi tui.

V. Salvum fac servum tuum.
R. Deus meus sperantem in te.

V. Mitte ei Domine auxilium de sancto.
R. Et de Sion tuere eum.

V. Nihil proficiat inimicus in eo.
R. Et filius iniquitatis non apponat nocere ei.

V. Domine exaudi orationem meam.
R. Et clamor meus ad te veniat.

V. Dominus vobiscum.
R. Et cum spiritu tuo.

Po oracji: V. Per Christum Dominum nostrum.
R. Amen.

Baryton.

Ecce sacerdos magnus.

Responsorium przy wprowadzeniu biskupa.

(Na 3 głosy mieszane).

Moderato. *Ks. A. Nodzyński.*

Baryton.

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui in di -

e - bus su - is pla - - - - cu - it De - - o.

Piu vivo.

I - ce - o ju - re - ju - - ran - do, i - de - o

ju - re - ju - - ran - do fe - cit il - lum Do - mi - nus

cre - sce - re in ple - bem su - - - - - - - - - am.

Temp. Pasch.

Al - - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

dotyczącą uroczystości Antoniańskich, oraz sprawozdania z ruchu w muzyce włoskiej. — Mimo, że O. Rizzi ma wielu przeciwników w Polsce, szczególnie w Krakowie, zwalczających jego poglądy i pracę na polu muzycznem, przecież każdy patrzący trzeźwo na jego dzieła, przyznać musi, że O. Rizzi własnemi siłami i własną pracą zdobył sobie sławę i uznanie, których i zagranica nie pominęła milczeniem.

WACŁAW TOKARZ.

LUŹNE KARTKI Z DZIEJÓW POWSTANIA LISTOPADOWEGO.

„Nie słyszałem ani jednego śpiewu — pisał Skrzyneckiemu ks. Adam Czartoryski 1-go kwietnia 1831 r., opisując mu spotkanie z kolumnami wojska naszego, które widział, wracając do Warszawy z pola bitwy pod Dębem Wielkim. Jest koniecznem, ażeby żołnierz śpiewał w marszu, a nawet idąc na nieprzyjaciela. Niech śpiewa piosenki dawne, nim powstaną nowe. Dlaczego nie nakazać, aby muzyki pułkowe grały. Trzeba przecież użyć wszelkich sposobów wpojenia armji wesołości i zapału". „Książę — zauważasz — odpowiedział na to 2. kwietnia zręczny, jak zawsze, djalektyk Skrzynecki — że nasi żołnierze nie śpiewają. Trzeba jednak zauważyć, że i cały naród nie śpiewa o wiele więcej, a już najmniej jego bardowie. Jakaż niezbadana senność ogarnęła nas wszystkich, doprowadzając do marazmu niemal".

Co to ma znaczyć! Czyżby istotnie w czasie zwycięstw roku 1831 śpiewano u nas mniej, niż za niefortunnej wojny roku 1792, gdy to ks. Adam rozpoczynał swą służbę wojskową, jako dowódca szwadronu w świetnym pułku straży przedniej szefostwa ks. Wirtemberskiego! Czyżby nasze sądy o zapale i poświęceniu kraju i wojsko w r. 1831 rozlecieć się miały, jak domek z kart, na sam dźwięk ponurych słów wodza naczelnego, wypowiedzianych nazajutrz po Wawrze i Dębie, a w przededniu Igań! Wiemy zresztą, że czego jak czego, ale piosenek żołnierskich i patrjotycznych nie brakowało nam w r. 1831, a były wśród nich i takie, które wyszły z pod pióra ludzi, zajmujących poczesne miejsce w literaturze i podkładane natychmiast pod wcale dobrą muzykę.

Nie, żołnierz nasz umiał śpiewać nawet w położeniach wręcz odmiennych, niż dni zwycięskiej ofensywy, mianowicie w pełnych grozy dniach bitew pod Wawrem i Grochowem. Pamiętniki, dzienniki dywizyjne nawet przechowały wzmianki o tem, jak to strzelcy piesi dywizji Szembeka i Żymirskiego ze śpiewem na ustach rozpoczynali ataki na kolumny rosyjskie, wyłaniające się z lasu. Przechowały jednak i ślad tego, że już Chłopicki powstrzymywał ten zapał, gasił te śpiewy. Istnieje przecież rozkaz dzienny, zabraniający „wiwatowania w obliczu nieprzyjaciela", ślad wymowny gniewu Chłopickiego, odgłos jego powiedzenia: „dość tej karczemki". I Skrzynecki gasił zapał, tłumił zarówno śpiewy żołnierza, jak grę muzyki pułkowej. Chciał wojny spokojnej, bez entuzjazmu i radości; dlatego nie rozdał nawet chorągwi wojsku, tak, że nie owiane dymem prochowym, dostały się później, przy kapitulacji Modlina, w ręce nieprzyjaciela.

Ks. Adam miał rację, jak ją miał tak często w sprawach wojskowych. Tylko, że rady jego, dawane wodzowi bez należytego nacisku i powagi, odbijały się, jak o pancerz, o chłodną duszę Skrzyneckiego, tak niepodobnego do Kościuszki!

Nowe Wydawnictwa.

MUZYKA PODHALA.

Folklor muzyczny górali podhalańskich ma w sobie jakąś siłę przyciągającą. Działa on w silnej mierze niemal na wszystkich kompozytorów polskich. Począwszy od Moniuszki, który barwnemi tańcami góralskiemi urozmaica akcję „Halki", a skończywszy na Szymanowskim, komponującym swych „Harnasiów", można stwierdzić podhalańskie wpływy na większości kompozytorów polskich. Odrębne warunki życia podhalańskiego górala stworzyły odrębną w swym wyrazie sztukę ludową. Twarde warunki bytu, w obliczu majestatu nieskalanego piękna przyrody, kształtują charakter szorstki, nieustępliwy, pełen załamań i sprzeczności, bogaty w fantazję, dziarski, nie wahający się stawić życie na jedną kartę, choćby to była zwodnicza karta kaprysu. Te niezwykłe cechy charakteru splotły się z przedziwną arabeską podhalańskiej ludowej sztuki, czarując cudowne legendy jasnookich ideałów w podaniu i pieśni. W tej ostatniej najżywiej i najbezpośredniej objawia się łamiący się krańcowościami charakter Podhalanina.

Wśród skalnych obszarów miała możność ludowa muzyka podhalańska uchronić się od wpływów obcych i rozwinęła się w stylistycznej czystości, dającej wyraz li tylko własnym myślom i dążeniom. Charakter ludowy Podhalanina odzwierciedla ludowa muzyka podhalańska z szczerością godną podziwu. Muzyka Podhala w swej osobliwej odrębności nie jest podobna do muzyki żadnego innego ludu lub narodu. Jej tonacyjne założenia osnute są na dziwacznych, egzotycznych gamach, które znawca podhalańskiego folkloru muzycznego prof. Dr A. Chybiński nazywa gamami podhalańskiemi. Rytmika pieśni podhalańskich jest żywa, barwna i nieregularna. Pełno w niej zwrotów synkopowanych, pełno dzikich akcentów, oraz przeciągłych fermat. Budowa okresów i zdań muzycznych lubuje się w nieregularności, pięciotaktową konstrukcję spotyka się na porządku dziennym. Muzyka ta wymyka się z ram możliwości tonacyjnych kulturalnej muzyki. Niestety muzyka podhalańska w nieskażonej czystości jej właściwości stylistycznych staje się dziś coraz rzadsza. Genjusze - muzykanci ludowi Podhala, jak Bartek Obrochta, Józef Gąsienica, Jędrzej Tatar zasnęli już, zabierając z sobą bogate skarbce swych natchnionych melodyj. Nad przepiękną i pociągającą muzyką ludową stanęło widmo zapomnienia i zagłady.

I oto pojawia się książka, która jako owoc kilkunastoletniej żmudnej pracy wyrywa z szponów zapomnienia najpiękniejsze skarby podhalańskiego folkloru muzycznego. St. Mierczyński, zapalony miłośnik i głęboki znawca kultury Podhala, podsłuchuje ludowych muzykantów, przyjaźni się z Obrochtą i dzięki pracy pełnej zapału i poświęcenia zdobywa zbiór przeszło 100 melodyj i tańców podhalańskich. Cenny ten zbiór cechuje rzadko spotykana szczerość. Mierczyński nic nie upiększa, nic nie fałszuje, nic nie przekręca, lecz przelewa na papier muzykę w tej formie, jak ją słyszał. Układ na 2 skrzypiec i bas — znamienny dla góralskich orkiestr, został zachowany; dziwne prowadzenie basu, właściwe góralom pozostało, nawet oryginalne palcowanie skrzypcowych chwytów przelał autor na papier tak, jak się go nauczył od Obrochty i innych. Na kilkudziesięciu kartach zbioru Mierczyńskiego znajduje się nietylko setka melodyj ludowych Podhala, ale znajdujemy tam bujny kawał żywego

życia zaklętego w formy pisanych znaków. Nuty, zebrane przez Mierczyńskiego, to jasny hymn do słońca, do dalekich przestworzy i do wolności, hymn ludu, który wypieścił ideały Janosikowych bohaterów.

Jakież szczęście, że książka o tylu wewnętrznych wartościach otrzymała godną zewnętrzną szatę. Książnica Atlas, wydawca książki Mierczyńskiego, postarała się o przedmowę pióra nie pośledniejszego jak K. Szymanowskiego, ilustracje zaś księgi stworzyła malarka tej miary, co Zofja Stryjeńska. Gruby czerpany papier i faksimilowa forma pisma nutowego świadczą wymownie o subtelnem wyczuciu treści pieśni przez J. Warchałowskiego, który zaprojektował układ książki. I stało się, że tak wartościowe i cenne pod względem zawartości dzieło Mierczyńskiego, jest jednocześnie pod względem formy zewnętrznej jednym z najpiękniejszych okazów polskiej sztuki bibljofilskiej. **F. Sachse.**

Z WYDAWNICTW K. T. BARWICKIEGO W POZNANIU

BOŻE NARODZENIE. Misterjum ludowe w 3 obrazach ze śpiewami i baletem. — Ułożone z pastorałek, t. j. wesołych piosenek ludowych przeważnie czerpanych z rękopisów od r. 1695—1845, przez X. M. M. M., a ułożonych na teatrum przez Jana Świerzyńskiego. — Muzykę z motywów kolendowych, ludowych i oryginalnych, na orkiestrę, chóry, duety i solo napisał Michał Świerzyński. — Poznań 1930. Nakład i własność wydawcy. Odpis, przedruk lub przeróbki wzbronione. Copyright by K. T. Barwicki. Poznań 1930.

Partytura obejmuje 33 stronic litograficznego druku nutowego na fortepjan i głosy, czysto i wyraźnie odbitego. 28 utworów muzycznych składa się na całość tego dzieła, a w liczbie tej mieszczą się partycje fortepianowe, chórowe, tańce, uwertura i ilustracja muzyczna melodramatów. — Tekst Misterjum w osobnej broszurce, formatu 8vo, objętości 64 stronic druku. — Cena kompletnego egzemplarza **12 złotych.**

KANTATA — Fantazja symfoniczna, ku uczczeniu odsłonięcia pomnika Woodorowa Wilsona w Poznaniu, dnia 4. lipca 1931 r. — Na sola i chór mieszany z towarzyszeniem harfy, organu i orkiestry. — Słowa Emila Zegadłowicza, muzykę napisał Michał Świerzyński. — Wyciąg fortepianowy z chórem. — Poznań 1931. Nakład i własność wydawcy, wszelkie prawa autorskie zastrzeżone. Odpis, przedruk lub przeróbki wzbronione. Głosy chóralne do nabycia w dowolnych ilościach. — Ceny nie podano.

Michał Świerzyński: CZTERY PIEŚNI LUDOWE na chór mieszany a capella: 1. Hejże ino. — 2. Kupiłem ze pawich piór. — 3. Idzie, idzie do ołtarza. — 4. Przywiozłem z miasteczka. — **Poznań 1931.** — Nakład i własność wydawcy. — Odpis, przedruk lub przeróbki wzbronione. — Oddzielne głosy do nabycia w dowolnych ilościach. — Ceny nie podano.

Szalapin o operze.

Kryzys teatru w Europie.

Nigdy jeszcze nie mówiło się tyle o losach opery w Polsce, co obecnie. Sezon operowy w wielu miastach jest pod znakiem zapytania. Niektóre dyrekcje teatralne żądają kategorycznie ośmiomiesięcznych kontraktów dla pracowników opery, inne znów chcą zupełnie zamknąć teatry śpiewne.

Pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami trwa zacięta walka, memorjały — dysputy — utyskiwania — żale. Nietylko u nas. Ciężka sytuacja ekonomiczna w całej Europie każe zwrócić uwagę na deficytowo pracujące teatry operowe. Nawet Paryż słynny z jednego z najpotężniejszych i najstarszych gmachów operowych, uświęconego tradycją lat, nawet Paryż, tak bogaty w ruch turystyczny — nie może już opędzić wydatków opery dotychczasowemi subwencjami.

Na tem tle kryzysu interesujące i ważkie wydają się określenia i opinja o przyszłości opery znakomitego śpiewaka i zarazem aktora — Szalapina, streszczone w jego artykule.

„Już oddawna jestem rozczarowany do opery — pisze Szalapin — nie znaczy to, że nie odczuwam rozkoszy występowania. Chodzi mi raczej o operę, jako o rodzaj sztuki. Co innego tworzyć, śpiewać samemu, a co innego być widzem na sali operowej. Przychodzi mi na myśl zdanie słynnego dyrygenta: „Wagner nie może mnie już zainteresować i wzruszyć, gdy siedzę na widowni, a jednak gdy sam dyryguję wagnerowską operą — odczuwam prawdziwą rozkosz artystyczną“.

Przedewszystkiem: czem jest opera? Jest to dzieło powstałe z kompromisu twórczości poetyckiej i muzyki. Słowo w operze niema najmniejszego sensu. Jeżeli pierwsze oznaczenie tej formy sztuki (po włosku „opera“) jest liczbą mnogą od łacińskiego „opus“ czyli „prace“ — to określenie to właściwie nic nie znaczy. Potem wprowadzono t. zw. „dramat muzyczny“ lub „komedję muzyczną“. Takie określenie odpowiada każdej operze, gdyż utwór sceniczny, śpiewany przy akompanjamencie orkiestry jest muzycznym dramatem.

Doprawdy dziwne, jak wiele uwagi poświęca operze prasa i publiczność. Na opracowywanie tekstów oper, które przynoszą deficyty, wydaje się olbrzymie sumy. O kryzysie opery wciąż piszą, wciąż dysputują... Nawet Stanisławski organizuje studjo operowe, szuka nowych dróg. A przecież nigdy w życiu nie widziałem przedstawienia operowego, któreby mi odpowiadało. Pomimo szalonych wysiłków i kosztów. Tłumaczę to poprostu niemożliwością osiągnięcia ideału i mam wrażenie, że nastąpił już zmierzch opery. Nowi kompozytorzy nic wybitnego nie dają, a operowy repertuar światowy wciąż stoi na martwym punkcie.

Zato film dźwiękowy, zupełnie nowa sztuka, otwiera możliwości, o których nie moglibyśmy nawet marzyć. Słabe środki opery bledną przed olbrzymiemi perspektywami dźwiękowców. Jakby np. można zainscenizować scenę Mefista na ekranie. Zobaczylibyśmy złego ducha w chmurach, moglibyśmy stworzyć najbardziej fantastyczny i artystyczny obraz. Przyszłość należy do filmu dźwiękowego i mam wrażenie, że film dźwiękowy stanie się spadkobiercą opery. Dziś to brzmi nieprawdopodobnie i śmiesznie, ale przypomnijmy sobie czasy przedwojenne: kiedy znany śpiewak operowy wystąpił w filmie, uważano to za pewien kompromis, ryzykował niemal utratę stanowiska w teatrze. Nikt nie wierzył w przyszłość filmu. Byłem pierwszym śpiewakiem, grającym na ekranie ku ogólnemu przerażeniu i zgorszeniu. Nikt wtedy nie chciał wierzyć, że przyjdą czasy, gdy film zainteresuje i skupi najznakomitszych aktorów“.

Trema

jest charakterystycznem znamieniem prawdziwego talentu artystów.

W kołach lekarskich toczą się od szeregu lat dyskusje, badania i doświadczenia nad tremą, która w świecie artystów uważaną jest za chorobę nieuleczalną. Wielu psychologów pracowało nad rozwiązaniem zagadki tej groźnej dla artystów choroby, próbowano nawet przy pomocy hypnotyzmu zasuggestjonować artystę, lecz po długich próbach uznano wreszcie, że trema jest nieuleczalną.

Niewielu jest aktorów na świecie, którym obce jest uczucie t. zw. tremy, czyli nagłego lęku, jaki opanowuje ich zazwyczaj na dłużej lub krócej przed występem.

„Kto nigdy nie zaznał tremy — nie jest wielkim artystą", — tak utrzymuje każdy nieprzeciętny aktor i tylko laik lub miernota sceniczna dziwić się temu może.

Jak niezwykle zdenerwowany był przed każdym swym występem Caruso. Mógł on być wszakże przeświadczony o swem powodzeniu, mimo to jednak cierpiał na istne ataki złośliwej tremy. Impresario jego Ledner, który mu towarzyszył w artystycznych jego wędrówkach po całym świecie, opowiada o najrozmaitszych przeżyciach na tem tle wielkiego artysty.

W dniu przedstawienia Caruso tak był zdenerwowany, że nie przyjmował nikogo, a zdenerwowanie to wzrastało niepomiernie, gdy szło o występ na estradzie koncertowej. Sam Caruso wyrażał się zawsze, iż wolałby wykonać dwie partje operowe, niż jedną piosenkę na estradzie. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż śpiewak operowy ma odparcie w orkiestrze, w partnerach swych, no i nie małą pomoc w osobie suflera.

Słynny pianista Alfred Grünfeld nie poznawał najlepszych swych przyjaciół, którzy przychodzili mu winszować sukcesów w czasie koncertu do t. zw. pokoju dla artystów.

Dla złagodzenia tremy — o uniknięciu mowy niema, chwytają się artyści rozmaitych sposobów, począwszy od inhalatorów używanych przez śpiewaków, a kończąc na rozmaitego gatunku cukierkach. Szalapin np. wypija w czasie koncertu sok dwóch puszek z konserwami ananasowemi, podczas gdy Zelma Kurz zajada się suszonemi śliwkami.

Ciekawe są również ostatnie chwile rozmaitych artystów, poprzedzające ich występ. Muzycy oszałamiają się pasażami i wprawkami, śpiewacy próbują głosu, dobywając najrozmaitsze nieartykułowane dźwięki, inni opowiadają stare jak świat kawały; tancerze i tancerki wyczyniają skoki i wyginają się iście niesamowicie — słowem każdy chce się jakoś oszołomić przed decydującym skokiem przed rampę.

Człowiek opanowany tremą, staje się nagle jakby sparaliżowanym, zapomina nie tylko o swej roli, ale pomija wszystko to, co dla niego jest kardynalnym warunkiem sukcesu. — Iluż to uczonych i dobrze przygotowanych kandydatów do egzaminów na skutek tremy, zapomnieli dobrze znanych im wiadomości, niejeden nawet ust nie zdołał otworzyć i odszedł jako niedostatecznie przygotowany.

W jednej z wyższych uczelni zagranicznych profesor-psycholog uczynił następujące doświadczenie: W gronie kandydatów do egzaminów upatrywał takich, którzy zdradzali tremę i tych pierwszych egzaminował. Opanowany tremą, drżący na całem ciele, dawał odpowiedzi bądź chaotyczne, bądź też milczał, aż wreszcie usłyszał od profesora słowo: „niedostatecznie". Zdecydowany wynik egzaminu i oświadczenie klasyfikacji profesora, wprawiały kandydata w nowy stan psychiczny. Tego czekał tylko profesor-psycholog. Oświadczał kandydatowi, aby pozostał na miejscu do końca egzaminu innych kandydatów, poczem załatwione zostaną z nim formalności, dotyczące następnego egzaminu. — Po egzaminacji reszty uczniów, wzywał „niedostatecznego" do osobnego pokoju i rozpoczynał z nim poufną rozmowę o kwestjach związanych z jego nauką, a wreszcie ostatniego niepowodzenia. Kiedy kandydat ośmielony uprzejmością profesora, przyszedł do normalnego stanu psychicznego, wówczas profesor zaproponował przejście do pokoju egzaminacyjnego i po raz drugi rozpoczynał egzamin z kandydatem. Wynik był wręcz przeciwny. Po wyzbyciu się tremy, kandydat odchodził bardzo często z notą dobrą, a nawet i bardzo dobrą. — Niestety, przy następnych podobnych przejściach, trema wracała z całą swą uporczywością.

Różne wiadomości.

STANOWISKO NAUCZYCIELA SOLFEŻU I ZASAD MUZYKI w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu. Dyrektor Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Poznaniu ogłasza konkurs na stanowisko nauczyciela Solfeżu i Zasad Muzyki w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu.

Do stanowiska tego przywiązane jest uposażenie, unormowane ustawą z dnia 9. X. 1923 r. (Dz. Ust. R. P. Nr. 116 poz. 924) oraz rozporządzenie Ministerstwa W. R. i O. P. z dnia 27. III. 1926 r. (Dz. U. R. P. Nr. 44 poz. 272) t. j. uposażenie grupy VII.

O stanowisko powyższe ubiegać się mogą kandydaci posiadający kwalifikacje w myśl art. 1. rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 24. lutego 1928 r. o kwalifikacjach zawodowych nauczycieli Państwowych Konserwatorjów muzycznych. (Dz. U. R. P. Nr. 21 poz. 182).

Podania należy kierować na ręce Dyrektora Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Poznaniu (ulica Wrocławska 16) w terminie do dnia 31. sierpnia 1931 r.

ODZNACZENIE ZASŁUŻONEJ PLACÓWKI MUZYCZNEJ. W uznaniu zasług, położonych przez zespół Filharmonji warszawskiej w ciągu 30 lat pracy na polu krzewienia polskiej muzyki symfonicznej, Prezydent Rzeczypospolitej nadał Stowarzyszeniu artystów orkiestry Filharmonji w Warszawie złoty krzyż zasługi.

PRZECIW KONKURENCJI NIEZAWODOWCÓW. Organizacja muzyków złożyła w Min. pracy i opieki społecznej memorjał, mający na celu sprawiedliwy rozdział pracy w dobie kryzysu. Chodzi mianowicie o wydanie przepisów, uniemożliwiających uprzywilejowanym jednostkom „podwójne" zarobkowanie w czasie, gdy inni pracownicy muzyczni są pozbawieni wogóle zarobku. Niektórzy muzycy pracują w dzień i w nocy, co jest szkodliwe zarówno ze względów zdrowotnych, jak i z punktu widzenia lojalności koleżeńskiej. Naprzykład pewna orkiestra gra do 12 w nocy w jednym z lokalów, aby następnie przenieść się do drugiego. Trudno sobie wyobrazić, aby ci ludzie mogli wypełniać swoje obowiązki bez uszczerbku dla zdrowia; a ponadto wyrządzają szkodę bezrobotnym muzykom, których liczba rośnie niemal z dnia na dzień. Należy również zapobiec temu,

aby niefachowcy, urzędnicy, nauczyciele, ekspedjenci sklepowi i t. p. nie robili konkurencji zawodowym muzykom, „dorabiając“ sobie wieczorami grą w zespołach orkiestralnych. Trudno w to uwierzyć, a jednak faktem jest, że pewien wysoki urzędnik ministerjalny, pobierający około 900 zł. miesięcznie, wieczorem przylepia sobie wąsy, zmieniając w ten sposób fizjognomję i gra w orkiestrze w restauracji. Organizacje muzyków dążą do zwalczania tej nielojalnej konkurencji.

MUZYKA NA ZAWOŁANIE W HOTELACH. W sercu Nowego Jorku powstał wspaniały hotel Waldorf-Astorja, w którym luksus święci niebywałe triumfy. Oto gość hotelowy z pod Nr. 412 czuje się w usposobieniu słuchania preludium z „Tristana“ Wagnera i komunikuje o tem życzeniu dyrekcji hotelu; natychmiast telefon niesie centrali radjowej otrzymane polecenie, szybki rzut oka na czerwony i niebieski program przekonuje kierownika centrali o tem, że właśnie o tej porze którakolwiek z rozgłośni amerykańskich nie nadaje żądanego preludjum, poczem — w razie jeśli zamówionego utworu w eterze amerykańskim niema — centrala sięga do diskoteki, do katalogu kartkowego „konserw“ muzycznych, wydobywa z olbrzymiego zapasu płyt wagnerowskie arcydzieło, puszcza je w ruch i nadaje je przez radjo pod Nr. 412. Jeśli w tym samym czasie inny gość z Astorji zażąda, dajmy na to, arji z „Carmen“ lub „Aidy“ — polecenie centrali radjowej dosięga ewentualnie innego hotelowego studja, do którego dźwięki „Tristana“ naskutek szczelnej izolacji dolecieć nie mogą. W ten sposób muzyka stała się takim samym przedmiotem zapotrzebowania hotelowego gościa, jak ta lub inna potrawa jadłospisu, lub ten czy ów trunek, wyszczególniony w karcie win.

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.